



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES
CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS MÓVEIS

MARGARETE MACHADO DOS SANTOS

**RESTAURO COMO FERRAMENTA PARA A PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA,
USANDO COMO ESTUDO DE CASO A INTERVENÇÃO REALIZADA NA OBRA
ALTER SEEBÄR (1968), ATRIBUÍDA À ARTISTA PLÁSTICA DORIS HOMANN
(1898-1974).**

RIO DE JANEIRO

2020

MARGARETE MACHADO DOS SANTOS

**RESTAURO COMO FERRAMENTA PARA A PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA,
USANDO COMO ESTUDO DE CASO A INTERVENÇÃO REALIZADA NA OBRA
ALTER SEEBÄR (1968), ATRIBUÍDA À ARTISTA PLÁSTICA DORIS HOMANN
(1898-1974).**

Trabalho de conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis.

Orientador: Prof. Marcos Lopes de Abreu.

RIO DE JANEIRO

2020

Machado dos Santos, Margarete

MS237r RESTAURO COMO FERRAMENTA PARA A
PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA, USANDO COMO ESTUDO
DE CASO A INTERVENÇÃO REALIZADA NA OBRA ALTER
SEEBÄR (1968), ATRIBUÍDA À ARTISTA PLÁSTICA DORIS
HOMANN (1898-1974). /
Margarete Machado dos Santos. -- Rio de Janeiro, 2020.
57 f.

Orientador: Marcos Lopes de Abreu.

Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas
Artes, Bacharel em Conservação e Restauração, 2020.

1. Simbologia do Objeto. 2. Conservação e
Restauro. 3. Doris Homann. 4. Feira da Praça XV. 5.
Manutenção da memória . I. Lopes de Abreu, Marcos ,
orient. II. Título.

FOLHA/ TERMO DE APROVAÇÃO

MARGARETE MACHADO DOS SANTOS

RESTAURO COMO FERRAMENTE PARA A PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA,
USANDO COMO ESTUDO DE CASO A INTERVENÇÃO REALIZADA NA OBRA
ALTER SEEBÄR (1968), ATRIBUÍDA À ARTISTA PLÁSTICA DORIS HOMANN
(1898-1974).

Trabalho de conclusão de curso aprovado como requisito parcial à obtenção do título de Graduação do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, Departamento de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pela seguinte banca examinadora:

Orientador Prof. Marcos Lopes de Abreu

Prof. Ana Paula Corrêa de Carvalho
Departamento História e Teoria da Arte

Prof. Maria Luisa Soares
Departamento História e Teoria da Arte

Rio de janeiro, 2020

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha mãe e irmãs que, mesmo à distância, me apoiaram durante a graduação.

Agradeço à Divisão de Apoio ao Estudante da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que proporcionou minha permanência na graduação.

Agradeço também à Curadora Ligia Testa e aos familiares da artista Doris Homann, que corroboraram com o atual trabalho.

Agradeço a todo corpo docente e discente, em especial ao meu orientador Marcos Lopes Abreu por toda a colaboração. Agradeço também às Professoras Ana Paula Corrêa de Carvalho e Maria Luisa Soares pela disponibilidade para compor a banca de avaliação desse trabalho.

“Se habitássemos ainda nossa memória,
não teríamos necessidade de lhe
consagrar lugares. Não haveria lugares,
porque não haveria memória transportada
pela história. A memória se enraíza no
concreto, no espaço, no gesto, na
imagem, no objeto.”
(Nora, 1993)

RESUMO

Tento em vista que os acontecimentos são fluidos e nossa memória, muitas vezes, é imprecisa, necessitamos de certas referências para conservar e acessar mais facilmente as nossas lembranças. Recorremos a objetos (cartas, documentos, locais etc.), na tentativa de eternizar os momentos na nossa memória. Contudo, quando um objeto perde sua função, é descartado ou descaracterizado, certas recordações podem ser “desbotadas”. Dessa maneira, pesquisa-se sobre os possíveis impactos de realizar o movimento contrário, apresentar um objeto que passou pelo processo de “esvaziamento de sentido” e reapresentá-lo a um contexto ao qual pertencia ou que incite recordações. A fim de demonstrar a conservação e a restauração de bens culturais móveis como um elemento de preservação e manutenção de narrativas históricas, apresento a intervenção realizada, em 2015, na obra *Alter Seebär*. No decorrer do trabalho, é explicitado a trajetória deste desenho e a síntese da vida e obra da autora, Doris Homann. A abordagem metodológica contou com pesquisa de campo, visitas a acervo particular e levantamento bibliográfico. Diante disso, verifica-se que um objeto pode suscitar a recordação de lembranças de um ente querido, de um fato que jazia no emaranhado das lembranças. Dessa maneira, constata-se que o profissional Conservador Restaurador, ao revalorizar um bem cultural, pode contribuir para reiterar narrativas ou alterá-las, contribuindo de forma ativa e fundamental para a manutenção da memória individual ou coletiva.

Palavras-chave: Conservação e Restauo, Doris Homann, simbologia do objeto, manutenção da memória, Feira da Praça XV.

RESUMEN

Trato de ver que los eventos son fluidos y, en nuestra memoria, a menudo e imprecisos, necesitamos ciertas referencias para preservarlos y acceder a ellos más fácilmente como recuerdos. Vamos a objetos (cartas, documentos, lugares, etc.), en un intento de eternizar los momentos en nuestra memoria. En consecuencia, cuando un objeto pierde su función, se descarta o se caracteriza erróneamente, ciertos recuerdos pueden ser "ilimitados". Luego, investigue los posibles impactos de la realización o del movimiento opuesto, presentando un objeto que ha pasado por el proceso de "sentido de vaciado" y lo ha presentado nuevamente en un contexto al que pertenece o que solicita recordatorios. Para demostrar la preservación y restauración de las culturas culturales como un elemento de preservación y mantenimiento de las narraciones históricas, espero una intervención realizada en 2015 en el trabajo Alter Seebär. En el curso del trabajo, el traje se hizo explícito a partir de estas consecuencias y se sentó en la vida y obra de la autora Doris Homann. Se continuó con un enfoque metodológico con investigación de campo, visitas al patrimonio privado y encuesta bibliográfica. Por otro lado, resulta que un objeto puede provocar un recuerdo de recuerdos de un ser querido, de un hecho que yace en la maraña de recuerdos. Por lo tanto, parece que el restaurador conservador profesional, para reevaluar un bien cultural, puede contribuir a reiterar narraciones o cambiarlas, contribuyendo de manera activa y fundamental al mantenimiento de la memoria individual o colectiva.

Palabras clave: Conservación y Restauración, Doris Homann, simbolismo de objetos, mantenimiento de la memoria, Feira da Praça XV.

Índice de figuras

Figura 1: Feira da Praça XV. Fotografia extraída do Guia Cultural da Cidade do Rio de Janeiro.....	10
Figura 2: Desenho a carvão em suporte papel. Alter Seebär, atribuição à Doris Homann, 1968.	16
Figura 3: Doris Homann e suas pinturas durante exposição na galeria Cristalpa (Cristalpax), em Copacabana. Publicação sem data. Acervo do MNBA.....	18
Figura 4: Jornal A Gazeta de São Paulo, data 1978. Publicação a respeito da exposição Post Mortem de Doris Homann.....	21
Figura 5: Antes da intervenção, 2015.....	24
Figura 6: Pós intervenção, 2015.....	24
Figura 7: Atualmente, 2019.....	24
Figura 8: Frente da obra, possível notar o escurecimento generalizado da superfície, rasgos, lacunas, amassados e arranhões. Também notável as cantoneiras danificadas e paspatur degradado.....	34
Figura 9: Verso da Obra, visível marcas de tinta, inscrições a giz, etiqueta e marcas de fita adesiva.....	34
Figura 10: Imagem tratada no programa PhotoScape, em escala de preto e branco.....	34
Figura 11: Detalhe do adesivo, verso.....	35
Figura 12: Detalhe verso, anotações de giz.....	35
Figura 13: Mapeamento de danos: Vermelho (pontilhado) - os Rasgos; Amarelo (manchas) - as lacunas; Verde (linha) - amassados/ fricção. Além das marcas e das fitas adesivas remanescente. Setas indicando possíveis abrasões.....	35
Figura 14: Imagem do Verso do quadro. Imagem tratada no programa PhotoScape, escala de preto e branco.....	35
Figura 15: Imagem frente moldura, antes da retirada das cantoneiras.....	38
Figura 16: Verso, remoção aquosa da fita adesiva.....	38
Figura 17: Verso, remoção mecânica da fita adesiva.....	38
Figura 18: Verso da obra, possível notar que a obra estava colada ao paspatur por fita adesiva	40
Figura 19: Verso, depois da retirada das fitas adesivas que serviam de apoio os rasgos existentes e a separação do paspatur.....	40
Figura 20: Frente pós limpeza mecânica, notável as perdas e marcas dos resquícios dos adesivos das fitas.....	41
Figura 21: Frente, descansando ainda molhada, pós banho.....	43
Figura 22: Frente, obra seca pós banho.....	43
Figura 23: Frente, reforço das bordas.....	45
Figura 24: Verso, reforço das bordas com papel japonês e CMC.....	45
Figura 25: Planificação com vidro e pesos de papel.....	45
Figura 26: Obra finalizada.....	46

Sumário

1 INTRODUÇÃO.....	1
2 RELAÇÃO COM O OBJETO.....	3
3 SIMBOLOGIA E RECONHECIMENTO.....	6
4 O DESENHO.....	10
5 DA RESTAURAÇÃO.....	13
6 MEMORIAL DESCRITIVO.....	16
7 PESQUISA HISTÓRICA: DORIS HOMANN.....	18
8 IMPRESSÕES DA REVISITA.....	21
9 PONDERAÇÕES SOBRE O RESTAURO EXECUTADO EM 2015.....	24
10 CONCLUSÃO.....	27
11 REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....	29
APÊNDICE A – REGISTRO DE INTERVENÇÃO NA OBRA ALTER SEEBÄR.....	32
Ficha Técnica.....	32
ANEXO A – SOLICITAÇÃO PARA A REALIZAÇÃO DA EXPOSIÇÃO POST MORTEM, EM 1978 DE DORIS HOMANN.....	47

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho analisa a conservação e o restauro como ferramenta para a preservação da memória utilizando como estudo de caso a intervenção realizada na obra *Alter Seerbär*, atribuída à artista plástica Doris Homann (1898-1974). A obra é um desenho a carvão em suporte papel e possui datação de 1968. A pesquisa, abordará a vida e produção da autora, a possível trajetória do desenho e o tratamento de restauro realizado. O procedimento de restauro foi desenvolvido e executado no primeiro semestre de 2015, ao longo da disciplina de Conservação e Restauro de Obra Sobre Papel I, ofertada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na graduação de Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis. Este trabalho será revisitado para verificar os resultados alcançados e os possíveis desdobramentos do mesmo.

Neste contexto, abordaremos os possíveis reflexos do gesto de “jogar luz” sobre um objeto que se encontrava no limiar do apagamento “promovido” pelo tempo, colocando a figura do Conservador e Restaurador como um pesquisador responsável por ajudar a promover a preservação de narrativas. Nos apropriamos da definição a cerca de locais de memória, de Michelin, para falar sobre a simbologia dos objetos que podem ser lidos como fragmentos de memórias:

Mesmo um fato concreto, como a cidade ou como os museus, pode ser cenário de tempos relativos que se combinam em camadas de sentidos adquiridos. Nesses ambientes, que se apresentam como pátinas de tintas reagentes à luz das interpretações, mudanças graduais constituem a base pela qual os valores irão ser atribuídos às coisas e aos fatos, tornando-os aquilo que nossa memória buscam. (p.22, 2018)

Buscou-se reunir dados com o propósito de responder ao seguinte problema da pesquisa: De que forma a intervenção em um bem cultural pode refletir ou contribuir para a manutenção e/ou resgate de uma memória individual ou coletiva. A

questão deverá ser respondida ao longo 10 capítulos e empregará a seguinte metodologia: Pesquisa bibliográfica; Pesquisa de campo; Entrevista com Cláudia Junger, filha da artista; Revisitação da intervenção técnica de conservação e restauro executada em 2015.

2 RELAÇÃO COM O OBJETO

A história é um processo constante, ela é composta pela junção de memórias. A partir do nascimento do homem, inicia-se a produção de elementos que são transformados em referenciais para a memória, resultando em um crescimento exponencial de signos derivados desta constância, que é a vida em sociedade. Não sendo possível conservar todos esses elementos testemunhais da vida, então, com a mesma frequência que produzimos tais elementos, em alguma medida, precisamos descartá-los (VON SIMSON, 2003). Desta maneira, podemos deduzir que a história é a relação entre a lembrança e o esquecimento. A ação de agir arbitrariamente¹ contra este movimento e resgatar um objeto que estava fadado ao desaparecimento, viabiliza a reinserção deste no convívio social e a readequação de narrativas que contribui para a manutenção da história.

Tudo aquilo que sobrou de eras passadas – papéis, estradas, túmulos, costumes, línguas; monumentos, moedas, medalhas, nomes, inscrições, títulos, decretos; anais e crônicas; e, finalmente, as fontes secundárias, ou histórias na comum acepção do termo. Em qualquer lugar em que exista uma pedra lascada, uma ponta de lança, um pedaço de cerâmica, uma pirâmide, um retrato, um poema, um coliseu ou uma moeda, lá está a história. (TURNER, p. 208, 2005).

Os objetos podem carregar consigo uma carga afetiva de natureza individual ou coletiva, podem servir como representação simbólica de um momento histórico, de um local, ou ainda como um gatilho para a ativação de sentimentos correlacionados com sua estética, existência ou estímulos sensoriais. Na atual pesquisa exploraremos o aspecto estético e material do objeto de estudo, porém, o estímulo sensorial é um fator intrínseco a peça e impossível dissociá-lo para a apuração dos resultados obtidos.

¹ A palavra *arbitrário* é empregada considerando os diferentes estímulos que os indivíduos recebem ao longo da vida (a obsolescência planejada e a obsolescência perceptiva). O que acaba sendo traduzido popularmente como simples questão de gosto, temos ciência que por detrás dessa escolha “arbitraria” do que deve ser preservador ou descartado existe uma gama de fatores que conduzem o sujeito a tal decisão.

O impacto visual provocado pelo resultado da restauração em um bem cultural que se encontrava em avançado estado de degradação, pode modificar sua leitura ou alterar a forma com que as pessoas interagem com o bem. Dependendo de quanto tempo a obra permaneceu com o aspecto alterado, os acréscimos (CARTA DE VENEZA, 1968) do tempo precisam ser avaliados, para que se alcance um equilíbrio válido. Respeitando os preceitos dispostos no código de Ética do International Council of Museums (ICOM), o qual trata do impacto e a posição do Conservador-restaurador frente a uma intervenção. Destacamos o seguinte trecho:

As intervenções devem ser precedidas por um exame metódico e científico que visa compreender o objecto em todos os seus aspectos, e as consequências de cada manipulação devem ser totalmente consideradas. Aquele que, por falta de formação é incapaz de realizar tais exames ou quem quer que proceda desta forma, ou por falta de interesse ou por negligência, não lhe poderá ser confiada a responsabilidade para o tratamento. Apenas um conservador-restaurador com uma formação experiente pode interpretar correctamente os resultados de tais exames e prever as consequências das decisões tomadas. (1984)

Como citado acima, antes de qualquer intervenção, deverão ser observados os critérios básicos para elaboração de plano de tratamento. Com o propósito de evitar estragos irreparáveis ao bem cultural, torna-se indispensável que qualquer mínima intervenção seja precedida de rigorosos estudos de modo a diminuir os riscos para a peça a ser tratada.

Uma intervenção num objecto histórico ou artístico deve seguir a sequência comum a toda a metodologia científica: investigação de fonte, análise, interpretação e síntese. Só então o tratamento poderá ser concluído, preservando a integridade física do objecto, com o seu significado acessível. Destacando que esta abordagem aumenta a nossa capacidade de decifrar a mensagem do objecto científico e, assim, contribuir com novos conhecimentos. (ICOM, 1984)

Seguindo as etapas é possível prever possíveis acontecimentos e traçar planos emergenciais para sanar as eventualidades danosas ao objeto. É

recomendável o registo imagético e escrito de todo o processo ao qual o bem foi submetido (antes, durante e depois). O registo serve tanto para a elaboração do plano de intervenção, quanto para respaldar o profissional Conservador-Restaurador em caso de divergências com o proprietário da peça. Ao se tratar de intervenção em um bem artístico é importante salientar sua especificidade, além de seguir as etapas comuns a outros objetos (científicos e culturais). Ao intervir em uma obra de arte é necessário executar seu reconhecimento como tal e respeitar a dupla instância: histórica e estética que a classifica como obra de arte.

Iniciaremos com definições do European Confederation of Conservator-Restorers Organisations (ECCO) alguns termos que foram adotadas para o desenvolvimento do presente trabalho:

Conservação consiste principalmente na acção directa no património cultural, com o objectivo de estabilizar e abrandar a deterioração.

O restauro consiste na acção directa no património cultural danificado ou deteriorado com o objectivo de facilitar a sua percepção, apreciação e compreensão, respeitando, na medida do possível, a sua estética, história e propriedades físicas. (2002)

Ou ainda:

Preservação consiste na acção para retardar ou prevenir a deterioração ou danos de bens culturais por controle do seu ambiente e / ou o tratamento da sua estrutura, a fim de os manter tão próximo quanto possível num estado imutável. (ICOM,1984)

3 SIMBOLOGIA E RECONHECIMENTO

A fluidez da memória proporciona a sobrecarga de informações que provocam o esquecimento. O esquecimento e a recordação são grandezas antagônicas que alicerçam a memória. Ao passo que a sociedade cultua certas referências históricas, enquanto outras são condenadas ao desaparecimento. Os vestígios dispensados pela passagem do tempo são testemunhas de um passado desconhecido e cabe ao pesquisador destrinchá-lo, pois, se as lembranças são o suporte da memória, a memória coletiva está a mercê do agrupamento de tais lembranças.

Segundo Ecléia Bosi, “a memória opera com grande liberdade escolhendo acontecimentos no espaço e no tempo, não arbitrariamente, mas porque se relacionam através de índices comuns” (*apud* NATANAEL, p.6, 2008). Já para Von Simson, a “memória é a capacidade humana de reter fatos e experiências do passado e retransmiti-los às novas gerações através de diferentes suportes empíricos (voz, música, imagem, textos etc.)” (p.14, 2003). Nesse contexto, As experiências percebidas servem como filtro para os novos acontecimentos, reconfigurando a maneira como nos relacionamos com “a vida”. Dessa forma, um objeto pode ser escolhido como referencial se fizer parte de algum momento coletivo, ou experiência individual marcante, isto justificaria seu destaque histórico.

Contudo, quando o bem a ser tratado tem caráter artístico, durante a elaboração do projeto de intervenção, essa qualidade deverá conduzir as decisões a serem adotadas. Neste ponto, recorreremos ao teórico Cesari Brandi, que trata da dúplici instância da obra de arte: instância histórica e instância estética. São duas grandezas que têm peso fundamental na elaboração do plano de restauro para uma obra de arte.

A instância histórica diz respeito aos momentos: de criação, contexto no qual foi formulada e fim do processo criativo, o princípio da consciência, e o “deflagrar da obra na consciência”. A seguir será descrito as aplicações da instância histórica

voltado para o objeto de estudo.

Os Primeiros pontos da instância histórica abarcam a feitura da obra no ano de 1968, os possíveis circuitos de exposições dos quais participou, entre outras ligações estabelecida com o ambiente(contexto político e social), e na possibilidade de referenciá-la a um indivíduo ou a um lugar. A segunda parte, refere-se “ao tempo e local em que o objeto está naquele momento”(BRANDI, p. 33, 2002), ou seja, são os acontecimentos que incidem sob o objeto e o modifica. Neste contexto, o presente histórico da obra *Alter Seebär* também diz respeito a Feira da Praça XV, onde foi obtida, a situação degradante a qual foi exposto e as características adquiridas, além da intervenção de conservação e restauro que foi submetida e da escolha para compor este trabalho.

O período intermediário entre o tempo em que a obra foi criada e esse presente histórico que de modo contínuo se desloca para frente, será constituído de outros tantos presentes históricos que se tornaram passado, mas de cujo trânsito a obra poderá ter conservado os traços. Mas também em relação ao lugar onde a obra foi criada ou para onde foi destinada e aquele em que está no momento da nova recepção na consciência, poderão ter ficado traços no próprio âmago da obra. (BRANDI, p. 33, 2002)

Nesta conjuntura, a relação entre o contexto da criação, a trajetória do desenho e o presente histórico no qual a obra é analisada é onde reside a filosofia da conservação e da restauração. Alcançar o equilíbrio entre a preservação da materialidade e a contemplação das questões a cerca da instância histórica do bem, é entender que a sua temporalidade difere da temporalidade do artista ou do seu leitor.

Outro aspecto de suma importância durante as etapas de investigação da obra de arte, é a instância estética. Enquanto a instância histórica é caracterizada por Brandi como sendo um campo transitório onde as relações de interação com o objeto, lugar e tempo influenciam diretamente na “bagagem” da obra. A instância estética, contempla sua concepção física, intelectual e o processo de reconhecimento da obra como sendo arte. A seguir serão descritas as

peculiaridades da abordagem de Immanuel Kant a respeito do campo de atuação da estética e assim compreender a aplicabilidade na teoria de Cesari Brandi.

Se outrora o tema central das reflexões estavam voltadas a composição da obra de arte: reprodução fidedigna da natureza, emprego rigoroso das leis da *gestalt* etc. Na contemporaneidade, as reflexões se direcionam ao processo interior que nos conduz a pensar se estamos de “fato diante de uma obra de arte”. Este processo reflexivo, muitas vezes, flerta com o julgamento de gosto. Kant, na tentativa de limitar o campo da estética, elaborou “quatro paradoxos fundadores” para formalizar um julgamento universal da ordem, são eles: a qualidade (satisfação ou desprazer), a quantidade (universalidade ou subjetividade), a relação com a finalidade (determinismo ou liberdade), a modalidade (necessidade ou possibilidade). (CAUQUELIN, 2005)

Enquanto, para se fazer juízo de entendimento ou critérios de preceito moral, necessariamente, seguimos o princípio da “não-contradição”, uma função não comporta duas alternativas, não coexistem. Por exemplo: a satisfação e o desprazer não operam juntas no mesmo julgamento. Todavia, ao se tratar do campo da estética, segundo Kant, os quatro princípios, anteriormente citados, podem comportar contrariedades. Sendo definidos da seguinte forma:

Satisfação desinteressada: é o sentimento produzido pela existência de um objeto, não porque ele poderia ser útil ou necessário à vida, [...]mas pelo fato de apenas serem sentidos o prazer ou a satisfação.

Subjetividade universal: Se, de fato, nenhum interesse particular está em jogo e se o desejo não vem ao caso[...] e o prazer que experimentamos não é de ordem intelectual.

Finalidade sem fim: não devemos julgar um objeto estético por seu fim, ou seja, pelo fato de ele ter um objetivo determinado ou obedecer a determinações previamente estabelecidas.

Necessidade livre: se tal julgamento é universalmente válido, é por ser também ‘necessário’. Contudo, essa necessidade não pode ser imposta a todos como vinda de fora[...] é preciso, pois, que a necessidade de um julgamento de gosto seja intimamente sentida. Ela requer uma adesão mais do que uma obediência cega, ela não chega por um decreto. Portanto, é preciso que haja em cada um de nós um ‘senso’ que permita a adesão de todos ao julgamento. (CAUQUELIN, p. 73-75, 2005)

Em resumo, essas quatro funções paradoxais, para Kant, é “o deleite estético”, portanto, ao analisar essa definição de estética, vemos que o objeto pode ou não conter traços que o classifique automaticamente com *status* de “obra de arte”, porém, na instância estética o mais relevante não é a forma do objeto, mas o processo de produção e de organização conceitual que ele indica (MAMMÌ, P. 24, 2012). A instância estética trata da composição da obra de arte, do visível, mas também contempla suas “conotações indiciárias” (MAMMÌ, 2012) e as simbologias que a envolve.

Assim sendo, a dúplice instância, histórica e estética, é o fator que diferencia o objeto de arte dos demais. De forma que a estética consolidada da obra de arte prevaleça sobre sua superfície e sua estrutura, e deverá conduzir a escolha da metodologia a ser empregada.

4 O DESENHO

O desenho foi adquirido em uma feira localizada no Centro Histórico do Rio de Janeiro, na Praça XV, s/n. A feira que leva o nome da praça, funciona há quase 60 anos no mesmo endereço, conta com cerca de 700 expositores (LORETTI, 2010). Iniciou suas atividades, em 1970, embaixo do Elevado da Perimetral, demolido em 2013 (LUCENA, 2016), posteriormente a feira foi realocada para o centro da praça. A Praça XV é referência do Brasil colonial e um símbolo da memória e da cultura urbana do Rio de Janeiro. É cercada por monumentos históricos e, na atualidade, exerce papel importante na dinâmica social e cultural da cidade.



Figura 1: Feira da Praça XV. Fotografia extraída do Guia Cultural da Cidade do Rio de Janeiro.

A Feira acontece todos os sábados, das 7 horas às 13 horas, está sob a coordenação e responsabilidade do Instituto das Feiras Culturais do Brasil, que cuida tanto dos interesses dos participantes quanto do público visitante (GHIVELDER, SOUZA, 2015). Em uma área anexa, existem os vendedores sem licença de atuação da prefeitura, na ausência de barracas, as demarcações destes

são feitas utilizando os próprios produtos ou dispendo-os em tapetes. Por essas características esta área da feira é conhecida como “shopping chão”.

No entanto, em sua maioria, são esses vendedores, os integrantes do “shopping chão”, que fornecem mercadorias para os barraqueiros legalizados, com peças advinda do descarte de famílias tradicionais que geralmente com a morte do patrono da família, os herdeiros não veem valor sentimental ou monetário nos objetos antigos e descarta-os. Os catadores, comumente chamados de “garimpeiros”, reviram os lixos da zona sul (e em outras áreas), selecionam e revendem as peças para os antiquários e os barraqueiros legalizados (SAELE, 2013).

No final de cada dia, muito pouco lixo permanece nas ruas dos subúrbios ricos e de classe média do Rio de Janeiro. Durante a noite e o início da manhã, falanges de trabalhadores do saneamento e catadores, trabalhando nas economias informais e formais, classificam e limpam grande parte dela. Parte desse lixo é escolhido a dedo e reclassificado como lixo e destinado a mercados secundários, onde pode ser vendido e comprado novamente (KIRSTEN SEALE, p. 68, 2013).

Dessa maneira, os resíduos voltam a circular “redefinindo” seu lugar no mundo, seja seguindo para a reciclagem, reacendendo como peça de antiguidade ou obra de arte. Fato é que essa primeira seleção é executada de maneira intuitiva por pessoas que em algum grau também são responsáveis pela manutenção da memória. Os ex-integrantes do “Shopping Chão” que conseguiram “cruzar a linha” passando a vender de forma legalizada, em barracas, são chamados pejorativamente pelos antigos barraqueiros e os antiquários de “assentados” (fazendo referência aos sem-terra).

Por sua vez, tais agentes assimilam a lógica mercadológica presente no comércio de antiguidade, as técnicas de vendas etc. Por assimilação, aprendem as características gerais das peças que podem se encaixar no ambiente da feira e render lucro. Dessa forma, ressignificam a sua presença ali, pois há quem insista em enxergá-los como catadores de lixo reciclável ou sem-terra². Eles, vendedores sem

2 Não estamos diminuindo o papel social fundamental dessas duas categorias: Catadores e Sem-

autorização ou recém-licenciados, se intitulam “vendedores de antiguidades”, apropriando-se de um discurso validado por venda e troca de mercadorias antigas. O valor simbólico e monetário atribuído ao objeto naquele ambiente varia de acordo com a expertise do vendedor e do cliente, geralmente as tratativas de negociação são bem flexíveis.

A obra estava sendo comercializada nesta região, em um dia chuvoso, disposta no chão, encostada em uma árvore, isto é, muito pouco protegida, considerando o agravante da ausência do vidro na moldura. O papel do desenho estava completamente exposto. A intenção da visita à feira era encontrar uma obra em suporte papel que necessitasse passar pelo processo de restauro. Dessa maneira, o desenho *Alter Seebär* serviria ao propósito. Além das questões estruturais, que indicava a fragilidade da peça, o fato de ter permanecido durante algumas horas debaixo da chuva, poderia potencializar a sua degradação e facilitar o rompimento das fibras da folha. Após a aquisição, a obra foi acondicionada em local seco, na posição horizontal até o início do plano de restauro.

terra. Ambos são agentes produtivos que contribuem de forma significativamente para o desenvolvimento do Brasil. Os termos foram citados com cunho pejorativo empregado pelos frequentadores e barraqueiros legalizados para se referirem aos feirantes sem licença para comercialização na localidade. LORETTI, Pricila Tavares. Pág. 44, 2010.

5 DA RESTAURAÇÃO

O processo de degradação tem início no findar da criação, tudo que existe no mundo está sujeito aos efeitos do tempo. Desde o nascimento de um ser humano, suas células já começam a se deteriorar e a morrer. Esse processo natural abre espaço para um novo “corpo”. Assim, passamos de bebê para criança, de criança para adolescente, até chegar na velhice e nos darmos conta das marcas que o tempo nos deixou como lembrança. De maneira semelhante acontece com os objetos. Quando o artista finaliza uma obra, naturalmente o tempo começa a agir sobre a mesma, no começo de forma sutil, com o avançar dos anos as consequências se tornam mais evidentes: craquelês, desprendimentos, esmaecimento dos pigmentos.

Seja devido a um processo natural ou em decorrência da má conservação. A leitura da obra, como idealizada pelo seu criador, no caso de não haver referências imagéticas ou registros escritos, pode ser comprometida. Contudo, o bem artístico está no mundo e as relações que vão ser estabelecidas, perpassam as mudanças estéticas e, muitas vezes, extrapolam a intencionalidade do artista. Como no caso da Vitória de Samotrácia³, atualmente no Museu Louvre, localizado na França. A Samatrácia, passou pelo processo de distanciamento histórico e suas mutilações, na contemporaneidade, são tão importante quanto as asas que ela sustenta.

As mudanças que as obras de arte, como objetos, passam são, de fato, meramente contingentes. É à obra de arte, na medida em que se pode distingui-la do objeto físico, que se faz referência quando se diz que nada fora dela é relevante para seu entendimento crítico e estético. Internalismo na arte é a posição segundo a qual tudo o que é relevante para sua apreciação está idealmente disponível ao olhar do crítico a qualquer momento, e nada além disso é relevante para a experimentar a arte como arte. (DANTO, pág. XI, 2015)

Avaliação crítica do objeto a ser estudado, demanda um rigor técnico que

³ Escultura de mármore branco da ilha de Paros (Grécia). Datação aproximada 220 a.C. a 185^a C.. *Descoberta* em escavações no ano de 1863, residente no Museu do Louvre desde de 1864. A estátua possui algumas mutilações: ausência de cabeça e braços.

considera a singularidade da peça e adequabilidade da metodologia de modo a oferecer subsídios para que o profissional não cometa um falso histórico (Brandt, 2002). “A restauração deve perseguir o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isto seja possível, sem cometer um falso artístico ou um falso histórico e sem cancelar qualquer traço de passagem da obra de arte no tempo”. Utilizando como baliza o Código da Ética (ICOM, 1984), que possui recomendações delimitando a ação do profissional Conservador e Restaurador, orientando-o a não ultrapassar os limites convencionados: “A atividade consiste no exame técnico, preservação e conservação e restauro de bens culturais”. Exames preliminares para determinar o significado documental de um artefato; exames das estruturas e materiais, técnicas constitutivas, deterioração e possíveis perdas, documentando todas as etapas e ainda cabe as ações de estabilização e reabilitação das peças.

Com a responsabilidade que tal profissional detém ao lidar com objetos originais insubstituíveis, sendo de grande valor (artístico, religioso, afetivo, cultural, social ou econômico), onde os bens conservem valor da sua manufatura como prova de testemunho histórico e autenticidade. Os objetos “são uma expressão significativa da vida espiritual, religiosa e artística do passado, muitas vezes documentos de uma situação histórica, sejam eles de trabalho de primeira categoria ou simplesmente objetos da vida quotidiana” (ICOM, 1984).

Dessa maneira, o Conservador Restaurador precisa estar ciente dos aspectos que envolvem a lida com o bem artístico, a compreensão do “reconhecimento da obra de arte” e as implicações advindas desse reconhecimento na escolha da metodologia que será aplicada.

Uma obra de arte, não importa quão antiga e clássica, é realmente, e não apenas de modo potencial, uma obra de arte quando vive em experiências individualizadas. Como um pedaço de pergaminho, de mármore, de tela, ela permanece (sujeita, porém, às devastações do tempo) idêntica a si mesma através dos anos. Mas como obra de arte, é recriada todas as vezes que é experimentada esteticamente. (BRANDT, p.28, 2002)

Os procedimentos no trato com objetos artísticos e não-artísticos, como já citado, possuem algumas similaridades, contudo, ao se deparar com um objeto artístico é necessário que a legitimidade do bem “guie” os procedimentos a serem adotados no momento da restauração e do reconhecimento da obra de arte, resultando no seu reingresso ao “mundo”. As premissas e as suas condições necessárias para estabelecer o reconhecimento, considera não apenas a matéria, através da qual a obra de arte subsiste, mas também a bipolaridade com que a obra de arte se oferece à consciência (BRANDI, 2002). Medidas efetivas sobre o suporte original, que garantam a salvaguarda do bem, devem ser amplamente justificadas. A intervenção na estrutura do bem não pode alterar esteticamente a fluidez da obra.

O Conservador Restaurador trabalha a materialidade dos bens culturais e científicos, porém, esses objetos estão atrelados ao campo subjetivo da memória. O objeto é uma representação simbólica de valores afetivos, a materialização, o registro de acontecimentos ou de projeções dos indivíduos. Neste campo tão delicado, o profissional conservador restaurador, trabalha a materialidade dos bens culturais com ética e rigor técnico para que sua atuação não impacte de forma negativa na leitura subjetiva e experimentação do bem cultural.

6 MEMORIAL DESCRITIVO



*Figura 2: Desenho a carvão em suporte papel.
Alter Seebär, atribuição à Doris Homann, 1968.*

O desenho intitulado *Alter Seebär* retrata a figura do torso de um homem vestido em um casaco escuro e fumando charuto. Este homem possui um chapéu e mantém o olhar compenetrado no horizonte, formando uma linha de fuga do quadro. A maior parte da figura está alocado no quadrante inferior direito e ocupa certa de 70% da folha. O desenho contém a assinatura da artista plástica Doris Homann (1898-1974). Homann era uma artista modernista que, como tantos outros artistas deste gênero, foi pressionada pelas autoridades nazistas da Alemanha a abandonar seu país de origem. Em decorrência deste fato se estabeleceu no Brasil (PONTUAL, 1979).

A datação do desenho é do ano de 1968. Neste ano, Homann estava vivendo em Niterói, onde realizou uma exposição individual no Museu Antônio Parreiras (Niterói) e também participou do Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Na parte de trás do quadro existe uma etiqueta, semelhante às utilizadas em exposições para a localização das obras, o que indicaria uma possível exposição na

data 21/11/196X, em Niterói ou na cidade do Rio de Janeiro. Não explicando, porém, como a obra foi parar naquele local sendo vendida a uma quantia irrisória e em preocupante estado de degradação.

Alter Seebär foi desenvolvido com a técnica a carvão em suporte papel e, devido ao tempo de exposição às intemperes naturais e a outros fatores de degradação, supõe-se que a autora tenha usado fixador sobre a obra. Geralmente, no modernismo, o desenho não era encarado como esboço, possuía *status* de obra finalizada. O estilo do desenho a carvão proporciona autonomia, traços rápidos, possibilidade de experimentação, matéria prima de fácil acesso, facilidade de manusear, oferecendo aos artistas maior liberdade na composição das cenas: Estudo de campo, desenhos de observação, anatomia etc. Por fim, com o desenho a carvão é possível obter expressividade através de uma linguagem de baixo custo e de fácil transporte, pois trata-se de uma matéria-prima que pode ser carregada de modo ágil.

O que distingue a técnica do carvão da maioria dos outros meios de expressão plástica é o alto grau de renúncia, sua extrema simplicidade, e um impulso criativo irresistível. A linguagem transmitida pelo carvão é completa; as forças que movem pontos, linhas e manchas anseiam por perfeição, harmonia e equilíbrio. Enquanto se desenha, transforma-se o pensamento, revela-se o alcance das faculdades intelectuais do homem e de sua capacidade de criar. (BOTELHO, *apud* PEREIRA, 2006)

Em *Alter Seebär*, podemos observar a habilidade e a qualidade técnica que deixam transparecer o domínio das formas e expressões humanas, a expressividade do traço e a fluidez do ritmo na composição, o preto do carvão empregado com variações de textura, contando com regiões de manchas negras esfumadas contrastantes com áreas “limpas” (que podem ser obtidas com o pó de borracha branca ou miolo de pão), dialogando com traços fortes em um desenho chapado que transmite a leveza e a rapidez da técnica utilizada.

7 PESQUISA HISTÓRICA: DORIS HOMANN



Figura 3: Doris Homann e suas pinturas durante exposição na galeria Cristalpa (Citalpax), em Copacabana. Publicação sem data. Acervo do MNBA.

Doris Homann nasceu em Berlim, Alemanha, em 1898. Ainda na adolescência frequentou curso de desenho e posteriormente ingressou na academia de Belas Artes, até o momento em que se desentende com um professor: “o professor via o modelo de uma forma e eu de outra” (Homann, 1970). Para a Artista a academia “engessava” as formas e limitava as expressões. Segundo o jornal Gazeta de São Paulo (1978), Homann conviveu com artistas de destaques, como por exemplo, o pintor Lovis Corinth, percussor do expressionismo alemão, os professores Secckt, Wendt, Keune, Martin Brandenburg e Jally Jackel. Aos 20 anos, começa a expor suas obras. Participou da presidência do Lyceum Club de Berlim⁴ que, nesta época,

⁴ Fundado em 1903, a Associação Internacional de Clubes de Liceu goza do *status* de Consultor C da UNESCO, Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura possui a missão de fomentar o interesse pela cultura, apoiando projetos culturais, científicos e sociais, promover a participação das mulheres nos processos de tomada de decisão sociopolítico. (*Lyceum Clubs*, 2017)

ajudava as mulheres a realizar publicações e realizar exposições. (Acervo do MNBA)

A vida se tem tornado muito difícil. Desde os primórdios da história, existe uma sucessão de progressos, dificuldades e barbaridades. Não adianta, porém, chorar o paraíso perdido. A nossa única solução, enquanto artistas, consiste em elevarmo-nos acima do cotidiano, procurar soluções para o dia-a-dia através da arte. Procurar oferecer à sociedade a nossa contribuição. (HOMANN, 1970)

Engajada politicamente, Homann preocupava-se com o papel do artista dentro da sociedade. Contribuiu com o *kunsthandschriften*, do editor August Khu-Foelix e do antiquário Martin Breslauer (Martin Blau). Teve contado com o artista plástico Otto Freundlich (1878-1843), autor de “*O homem novo*” que foi a capa do catálogo da exposição “Arte Degenerada”, promovida por Adolfo Hitler. Também contribuiu com o jornal “*Berlim Am Morgem*” e tinha publicações no *Muenzernburg*. Casou-se em 1924, com o escritor Felix Gasbarra, com quem teve duas filhas Cláudia e Lívia. Se manteve trabalhando com pseudônimo para a revista satírica “*Knueppel*”.(MNBA, 1972)

Para evitar a perseguição nazista contra os artistas e os intelectuais modernos na Alemanha, Homann deixa seu país e passa a residir na Itália (1936) num sossegado sítio em Frascatt, salvando-se com a família. Em 1943, Frascatt é bombardeada e matada da pacata população da cidade dizimada. Em seguida, fixa residência em uma cidadezinha medieval em Triol, onde é eleita membro do *Tyroler Kunsttlerbund*, onde expôs seguidamente com apreço da crítica (MNBA, 1978).

Em 1947, sua primeira filha veio ao Brasil trazendo muitos quadros. Em 1948, Homann, chega ao Brasil e passa a residir em Niterói. Realiza sua primeira exposição em solo brasileiro, em 1950, no Salão da Associação Brasileira de Imprensa, com patrocínio de Hebert Mose. Passa a expor anualmente no Salão Nacional de Belas Artes, obtendo diversas premiações. Conquista medalha de bronze, em 1951 e 1958. Estuda escultura em 1957 com o professor Armando Schnoor, na Escola Nacional de Belas Artes. Em 1960 constrói sua residência no Jardim Icaraí, onde montou seu atelier. Em uma entrevista ao crítico de arte Quirino

Campofiorito, Doris Homann, fala sobre a atitude do artista:

O pintor é um ser contemplativo que diante de sua tela parece escutar o silêncio de seu ateliê claro que ele deve entender de seu ofício, já que só assim poderá expressar aquilo que lhe é transmitido. É a intuição o que permite ao homem artista introduzir-se nas regiões da vida espiritual, para saber-se unido as flutuações espirituais que hoje nos cercam, tal como nos cercaram séculos atrás, e nos cercarão nos e séculos futuros, quicá então com maior intensidade, como um sentimento confortador que livrara os homens dessa intranquilidade e angustia que a humanidade criou só uma autor-educação diária (mais difícil é educar-nos que aos outros. Continuada tenazmente, nos permitira submergir-nos na contemplação, identificando-nos com o grande universo. (HOMANN, 1968).

Em suas reflexões o contexto social detinha grande relevância no processo artístico. Onde o artista deveria procurar assumir uma posição analítica da realidade: “a arte é uma sublimação, às vezes uma fuga, uma fotografia dos substratos psíquicos e das crueldades existentes. O artista deve procurar o belo, mas não pode fechar os olhos diante do terrível, do trágico e do mal”. De maneira a não viver alienado dentro da própria produção.

Sobre seu estilo, Doris Homann declara: “nos meus trabalhos crio formas que não se prendem à realidade objetiva, apesar de se situarem dentro de uma imagem figurativa” (Jornal do Brasil, 1970). Há 50 anos, antes do surgimento formal do abstracionismo moderno, fez uma série de guache abstratos, passou pelo surrealismo e “bebeu” do expressionismo. Homann definia sua arte como “o reflexo de uma nostalgia que acompanha os homens em suas andanças seculares: a nostalgia do divino. Pintar é meditar”.

Doris Homann, vivenciou de perto os horrores de duas guerras, foi perseguida, viu amigos e pessoas próximas sendo presos. Teve que fugir do próprio país e se estabelecer em um país do qual não conhecia bem, apenas acreditava que era um país de “liberdade e democracia” Em sua produção deixa transparecer a visão a respeito do papel do artista para com a sociedade, encarando a arte como um veículo de denúncia A arte é para tornar o mundo belo, para questionar, inquietar, não apenas para ser inserida no marasmo de um campo decorativo.

8 IMPRESSÕES DA REVISITA

Doris homann foi uma artista plástica reconhecida internacionalmente, que contribuiu para a história da arte. Porém, sua presença na literatura brasileira figura de forma discreta, apenas em dois livros: no Dicionário das Artes Plásticas no Brasil (1969), de Roberto Pontual e Mario Barata, e no Dicionário Universal de Artistas Plásticos (1979), de Joan Fekete. Por outro lado, relatos encontrados em jornais cariocas que documentavam o circuito de arte, nos anos 60 e 70, a presença da artista era notável. Os últimos registros encontrados sobre Homann foram uma solicitação feita pelo neto, Fabrizio Napolitani Jr., em 1977 (MNBA), solicitando uma exposição *post mortem*, ao Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (Anexo A). E posteriormente, foi noticiado no jornal Gazeta de São Paulo, em 1978, a exposição *post mortem* em homenagem à Doris Homann, no Museu Assis Chateaubriand.



Figura 4: Jornal A Gazeta de São Paulo, data 1978. Publicação a respeito da exposição *Post Mortem* de Doris Homann.

Em 2015, quando a obra *Alter Seebär* foi adquirida, percebe-se que havia uma lacuna informacional. Na época, devido a escassez de dados em sites especializados no assunto e na dinâmica da proposta do exercício da disciplina Conservação e Restauro de Obra Sobre Papel I. A proposição se baseava em um restauro voltado a materialidade, no primeiro momento o desenho seria encarado como um objeto comum, sem artisticidade. Em 2019, a obra foi escolhida para integrar o atual estudo. Ao revisitar todo esse processo, quase quatro anos transcorrido, o primeiro passo foi fazer o levantamento bibliográfico, o reconhecimento do caráter artístico da peça e comprovar ligação entre a artista e o desenho.

No dia 13 de agosto de 2019, ocorreu a *vernissage* da exposição em homenagem a Homann: *Doris homann – A condição humana*, realizada em Campinas-SP, com curadoria de Ligia Testa. Esta exposição torna-se fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa. Nesta ocasião surgiu a oportunidade de conhecer a curadora da exposição e uma das filhas da artista e de ter acesso ao acervo particular da autora, entre esculturas, gravuras, desenho, pinturas. O atelier conta com uma inacreditável diversidade de produção e materialidades.

Ao “apresentar” a obra *Alter Seebär* à família e contar um pouco sobre a trajetória da descoberta da obra e suas qualidades, comparar o traçado, assinatura e composição do desenho com outras obras de mesma autoria despertou-se uma cadeia de sentimentos e lembranças sobre a vida e obra da autora, casos e histórias que não aparecem na bibliografia oficial de Homann, ficando claro como um objeto pode ativar a memória. Esse gesto de procurar a família com um símbolo de um ente querido pode desembocar em diversas outras memórias.

O passado espelhado no presente reproduz, através de narrativas, a dinâmica da vida pessoal em conexão com processos coletivos. A reconstituição dessa dinâmica, pelo processo de recordação, que inclui, ênfases, lapsos, esquecimentos, omissões, contribui para a reconstituição do que passou segundo o olhar de cada depoente. (DELGADO, p13, 2010)

Temos que compreender a relação tênue entre lembrar e o controle consciente das recordações. As memórias são flexíveis e, com a mesma fidelidade que chega à tona, uma neblina de emoções pode se apossar da consciência e modificar a contagem dos fatos. Outras vezes até nos convencemos que a situação aconteceu exatamente como lembramos, até sermos confrontadas com alguma prova irrefutável e nos darmos conta que a “mente pregou uma peça”.

Uma vez que o passado pode ser recuperado, a partir de um aprofundamento sobre o processo histórico, pois a memória também é seletiva, fazendo com que as interpretações de determinados momentos históricos sejam diferentes, cabendo ao historiador entender o contexto político, social, cultural daquele que narra (narrador), de acordo com a experiência vivida de ambos (aquele que escuta). (DROPA, OLIVEIRA, SOUZA, p. 10, 2017)

Daí a importância de ter acesso a fontes históricas, como, por exemplo, jornais, livros, etc. Eles podem fornecer registros mais fidedignos dos fatos. A narrativa oral é de extrema importância para o entendimento do valor agregado pelo tempo, os detalhes que não estão discriminados nos livros. A combinação entre as pistas fornecidas pelas conversas com a família da autora, que mais tarde foram corretamente referenciadas em acervo particular ou pela literatura disponível no MNBA reforçou o entendimento de como um objeto pode influenciar nas narrativas históricas individuais ou coletivas.

9 PONDERAÇÕES SOBRE O RESTAURO EXECUTADO EM 2015



Figura 5: Antes da intervenção, 2015.



Figura 6: Pós intervenção, 2015.



Figura 7: Atualmente, 2019.

Primeira imagem, figura 4, é possível notar que devido ao fato do *paspartur* ter envelhecido associado à obra, foi alcançado um equilíbrio estético. O desenho se destaca e o *paspartur* é resumido à função de moldura. Porém, devido seu estado degradado, que colocava em risco a integridade da obra, não era aconselhável sua manutenção.

Na segunda imagem, figura 5, o *paspartur* oxidado foi substituído por um de cor branca com *pH* neutro. Contudo, a coloração branca refletia a luz, causando um efeito de “apagando” na obra e considerando que a cor branca não oferece profundidade na leitura da composição. Na terceira imagem, figura 6, é visto um *paspartur* preto instalado, esta opção foi adotada na tentativa de devolver profundidade à obra e contribuir para sua apreciação.

A respeito dos critérios técnicos na escolha do *paspartur*, recorreremos ao Manual de Armazenagem e Manuseio (MAM), “se o objeto tiver que ser colocado em moldura, as duas folhas deverão encaixar-se exatamente no quadro. O cartão da janela deve ter espessura suficiente para garantir um espaço com ar entre a proteção transparente e o objeto” (p. 34, 2001). Seguindo essas orientações, em 2019, o *paspartur* foi trocado por um mais espesso (Pluma forrada, de 2,8 mm) e de

coloração escura, assumindo a “moldura” como superfície (BRANDI, p.214) e destacando a obra. Além da alteração do *paspatur* por um preto fosco, empregamos um papel com *pH* neutro entre a folha e a moldura, para que a obra não ficasse em contato direto com a madeira. A escolha da folha com gramatura maior foi devido a folga que existia entre a obra e o vidro que poderia resultar em degradação por atrito ou propiciar a entrada de agentes biológicos.

É importante que a moldura seja fechada o mais hermeticamente possível, para impedir a entrada de sujeira e poluentes e para estabilizar o interior contra flutuações passageiras de temperatura e de umidade relativa. A camada final de cartão pode ser lacrada na moldura com tiras de fita de papel. (MAM. p. 36, 2001)

Justificamos assim a mudança estética na moldura e nos apropriamos da analogia disposta no livro teoria da restauração, de Cesare Brandi: “trata-se, antes, de pegar uma garrafa empoeirada por ser antiga e de colocá-la de modo que o seu pó não pareça sujeira, mas apenas um precioso atestado de antiguidade e de autenticidade” (p. 220, 2002). O atual enquadramento (Figura 4) funciona bem no ambiente em que a obra se encontra, não havendo conflitos estéticos entre a obra, *paspatur* e ambiente.

É recomendável que o vidro para a proteção seja antirreflexo de modo a não interferir na leitura da obra. O suporte que sustentará o quadro na parede também deverá ser substituído, pois, não é de material adequado. O quadro deverá ser acondicionado em um ambiente arejado e sem receber incidência de luz direta. (Apêndice p.46)

Um novo vidro foi providenciado, porém, não foi possível a aplicação de um vidro antirreflexo. As lojas consultadas não possuíam vidros com tal qualidade em estoque, dessa maneira, seguimos com a recomendação. O antirreflexo é aconselhável devida a natureza da obra. Se tratando de um desenho opaco, a luminosidade ambiente poderia dificultar sua leitura, porém, ao empregar um vidro

com qualidade antirreflexo os raios luminosos são dissipados o que proporciona maior nitidez na leitura da obra. No suporte da moldura, também não houve a troca, o material é estável, tal recomendação, agora, figura como uma escolha estética.

A decisão de manter as lacunas existentes foi reafirmada. Na Figura 4, o suporte estava elevado a condição de “aspecto”, onde tanto a coloração da madeira quanto a textura da folha do papel se destacava fazendo parte da composição da obra, causando ruídos indesejáveis. Na figura 5, as lacunas ainda assumem contornos de figura. O branco do fundo “pula” e interage com as formas do desenho, como se a figura permanecesse em segundo plano e as lacunas estivessem em primeiro, modificando a intencionalidade da obra, “causando a intercepção do tecido figurativo” (BRANDI, p.48, 2002). Na figura 6, é possível notar o “apagamento” dessas interferências. O papel pardo depositado atrás do desenho, que substitui o papel anterior branco, reflete menos a luz, devolvendo à materialidade a função de “transmissora” do desenho e não parte figurativa da obra, tentativa de conciliar as instâncias históricas e estética, respeitando a patina do tempo e reconstruindo a unidade potencial da obra.

As substituições na parte estrutural foram justificadas e apoiadas na Teoria da Restauração do teórico Cesari Brandi, 2003, isto é, “restaura-se só a matéria da obra de arte. A matéria se desdobra em estrutura e aspecto. O material do aspecto deve ser original, enquanto que o material da estrutura pode ser substituído por um outro mais resistente.” Também encontramos referências no artigo 15 do código de ética do ECCO, 2003 - “O Conservador-restaurador nunca deve remover material de bens culturais, a não ser que seja indispensável para a sua preservação ou que esse material interfira substancialmente com o seu valor histórico e estético dos bens culturais.” E no código de ética da ABER, 2013, onde na mesma linha das premissas anteriormente destacadas, cita que quando a matéria não colabora diretamente para a imagem da obra, e que o material pode prejudicar a conservação da mesma, ele poderá ser substituído por um de qualidade superior e esteticamente harmônico com o aspecto similar da obra de arte. Logo, tais remoções foram avaliadas de forma positiva, pois além de corromper e causar ruído a apreciação da obra não era adequada a manutenção e preservação da peça.

10 CONCLUSÃO

A escolha do desenho *Alter Seebär* para compor o presente trabalho coincidiu em um enredo coerente que ao ser desmembrado ofereceu respostas fascinantes. Um simples desenho “abandonado” na Feira da Praça XV, *Alter Seebär*, se mostrou um objeto carregado de significado. Possivelmente, a experiência poderia ser repetida com outra mercadoria disposta na feira. A feira da Praça XV está cheia de fragmentos de memória esperando para serem ressignificados e compor novas narrativas.

Esta obra em especial, escolhida como caso de estudo, onde, havia o esmaecimento afetivo e simbólico em avançado estado de degradação e abandono intelectual, demonstra que o bem já integrava uma nova narrativa, onde os agentes responsáveis desconheciam sua trajetória e origem. Todavia, ao “resgatar” o desenho, restaurá-lo e reinseri-lo no mundo como objeto de arte de importância histórica, conhecer sobre a autora, contexto, bem como outras singularidades que diz respeito a mesma, “devolve-se” minimamente a narrativa ao desenho, ou melhor, amplia-se sua história.

Se a história é, na verdade, a autoconsciência da humanidade, a “autoconsciência da era viva, adquirida a partir da compreensão do passado”, o resto segue. Em primeiro lugar, devemos reconhecer que todas as atividades humanas devem ser consideradas. Não somente esta é a única maneira através da qual podemos ter uma visão completa da sociedade, assim como nenhum departamento da vida social pode ser estudado isoladamente (TURNER, p. 207, 2005).

Sem dúvida, o campo da conservação pode ser mais amplo do que pareceres técnicos e reflexos rotineiros na lida com a materialidade e questionamentos teóricos. De 2015 a 2019, quatro anos se passaram e, através da revisitação foi possível repensar algumas decisões e reafirmar outras. Em 2015, conheci a Feira da XV no Centro do Rio de Janeiro com sua exuberante diversidade sócio-cultural. Em

2019 pude comparecer a vernissage, em Campinas - São Paulo, que celebrava a artista Doris Homann. Ambientes tão diversos que agora estão registrados na mesma narrativa. Pude conhecer e rerepresentar o desenho para personalidades que conheceram a referida autora e escutar diversas histórias que já havia lido no levantamento bibliográfico e outras inéditas que não constam nos livros. Comprova-se, assim, a teoria que o profissional Conservador-Restaurador é um agente mantenedor da memória e sua atuação não reside somente em restabelecer uma função social a um bem artísticocultural, isto é, o Conservador-Restaurador é também um profissional guardião da memória e deve zelar e auxiliar na sua manutenção. Os objetos carregam consigo, pedaços, fragmentos históricos, podendo passar despercebidos por parcela da população, mas quando reposicionado adequadamente, esse fragmento pode se somar a outros fragmentos transformando-se em uma nova memória.

11 REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

A Gazeta, São Paulo. **Exposição post mortem**, 1978.

Ao vaticano, acervo MNBA. **Doris e o diabo**, 1968.

Associação Brasileira de Encadernação e Restauro (Aber); **Código de Ética do conservador restaurador de bens culturais**, 2013. Acesso: 25 novembro 2019. Disponível: <http://aber.org.br/img/codigo_de_etica_2013.pdf>.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOTELHO, 2006, *apud* Ricardo A. B. Pereira Adir. **Canudos: Agonia e morte de Antonio Conselheiro/desenhos a carvão**. Rio de Janeiro: UFRJ, escola de Belas Artes, 2006, p 73. Consulta: 23 novembro 2019.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. Coita: Ateliê editorial 2004.

CAMPOFIORITO, Quirino. Acervo do MNBA **Artes plásticas: Uma pintora em Niterói.**, Rio de Janeiro, 1968.

CAUQUELIN, Anne. **kant e o sítio da estética - Teorias da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Carta de Veneza, 1968. Acesso: 22 novembro 2019. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf>>.

COLCHETE FILHO, Antônio. **Praça XV: Projetos de espaço público**. Rio de Janeiro: 7letras, 2008. 182p. :il.

DANTO, Arthur C. **O abuso da beleza: a estética e o conceito de arte**. São paulo: Martins Fontes, 2015.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **História oral: Memória, tempo e identidades**. - 2º ed. Belo Horizonte/MG: Autentica, 2010.

Jornal do Brasil, acervo do MNBA. **Doris Homann uma resposta ao momento**, Rio de Janeiro, 1970.

DROPA, Marcim M., OLIVEIRA, Rita C.S., SOUZA, Luiz F. **A memória e narração**

como instrumentos na educação patrimonial: Uma análise a partir de Walter Benjamin. 2019. 15p.

ECCO European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations.

Diretrizes Profissionais I, II e III: I – Profissão (adoptado em Assembleia Geral a 1 Março 2002, Bruxelas); II – Código de Ética (adoptado em Assembleia Geral a 7 Março 2003, Bruxelas) ; III – Requisitos básicos para a formação na Conservação e Restauro (adoptado em Assembleia Geral a 1 de Março de 2002, e actualizado em Assembleia Geral a 2 de Abril de 2004, Bruxelas). Acesso: 22 novembro 2019. Disponível: <<http://www.arp.org.pt/profissao/etica.html>>.

EVANGELISTA, Douglas de Souza, **Shopping-chão: identidade e circulação de pessoas e objetos em uma feira de “antiquidades” e “usados” no Centro do Rio de Janeiro.** Disponível: <<http://journals.openedition.org/pontourbe/2036>>., Acesso em: 23 nov. 2019.

GONÇALVES, Ana Teresa Marques, OMENA, Luciane Munhoz. **Memória e Materialidade: Interpretação sobre Antiguidade.** Jundiaí/SP: Paco Editorial, 2018 p208
FREDERICK JACKSON TURNER HISTÓRIA, SÃO PAULO, v.24, N.1, P.191-223, 2005 o significado da história

Internationaler Lyceum Club Berlin E. V. Acesso em: 11 Out 2019. Disponível: <<http://www.lyceumclub-berlin.de/geschichte/>>.

ICOMOS. **1º Simpósio científico ICOMOS.** Belo Horizonte/ MG, 2017.

ICOM (International Council of Museums). O **Código de Ética do ICOM.** Disponível: <http://icom.org.br/wp-content/themes/colorwaytheme/pdfs/codigo%20de%20etica/codigo_de_etica_lusofono_iii_2009.pdf>. Acesso em: 10 nov 2019.

IPHAN. **Manual: Elaboração de projeto para intervenções em bens culturais móveis e integrados** – versão DEPAM – 2018. Disponível: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Texto%20Manual_ConsultaPublica.pdf>. Acesso em: 02 Dez 2019.

FEKETE, Joan. Dicionário universal de artistas plásticos. 1979.

GHIVELDER, Joel. SOUZA, Tânia Rodrigues. **Guia Cultural do Centro do Rio. Feira de antiguidades da Praça XV.** Disponível: <<http://guiaculturalcentroorio.com.br/feira-de-antiquidades-da-praca-xv/>>. Acesso em: 22 Out 2019.

Jornal do Brasil, acervo MNBA. **Título artes.** Rio de Janeiro, 1964.

KHACK, Eduardo Roberto Jordão, FERREIRA, Maria Letícia Mazzucchi, POLONI, Rita Juliana Soares. **Memória e patrimônio: temas e debates.** Porto Alegre/RS: Editora Fi, 2018.

Lindner, C. (Ed.), Meissner, M. (Ed.). (2016). Lixo global. Londres: Routledge, <https://doi.org/10.4324/9781315732251> 386 págs.

LORETTI, Pricila Tavares. 2010. **Do lixo ao luxo: a valorização de objetos a partir da Feira de Antiguidades da Praça XV**. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado em Antropologia, IFCS-UFRJ.

LUCENA, Felipe. História do Elevador da Perimetral. 2016. Acesso em: 03 Mar 2020. Disponível: <<https://diariodorio.com/historia-do-elevado-da-perimetral/>>.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. Da Imitação à Expressão - A pintura vol. 5. São paulo: 34 letras, 2004.

MAMMI, Lorenzo. O Que Resta: Arte e Crítica de Arte – Mortes Recentes da Arte. São paulo: cia das letras, 2012.

NATANAEL, Geraldo. **Tempo de memória viva – Ecléia Bosi**. 2008.

PAVESI, Tom. Vitória de Samotrácia ou Nike de Samotrácia. Acesso em: 03.Mar 2020. Disponível: <<https://guiadolouvre.com/vitoria-de-samotracia-ou-nike-de-samotracia/#comments>>.

PONTUAL, Roberto. MARIO, Barata. **Dicionário das artes plásticas no Brasil**. 1969.

Projeto de conservação preventiva em bibliotecas e arquivos: Arquivo Nacional. **Armazenagem e Manuseio** – 2 ed. -, 2001.

SEALE, Kirsten. **The paradox of waste: Rio de Janeiro's Praça XV Flea Market**. Disponível: <<https://www.taylorfrancis.com/books/e/9781315732251/chapters/10.4324/9781315732251-12>>. Acesso em: 24 nov 2019.

TESTA, Ligia. **Doris Homann: A pintura da condição humana**, 2019. Disponível: <<https://www.ligiatesta.com.br/news/2019/8/22/doris-homann-a-pintura-da-condio-humana>>. Acesso em: 22 Nov 2019.

VIANA, Quajara. O Estado, acervo MNBA. **O quarteirão dos artistas fluminenses e uma apaixonada das pinturas exóticas**. Rio de Janeiro, 1953.

VON SIMSON Olga Rodrigues de Moraes. **Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento: O EXEMPLO DO CENTRO DE MEMÓRIA DA UNICAMP**, 2003. Augusto Guzzo Revista Acadêmica

APÊNDICE A – REGISTRO DE INTERVENÇÃO NA OBRA ALTER SEEBÄR.

Ficha Técnica

- Objeto: Desenho a carvão sob papel em uma moldura.
- Título: *Alter Beebär*
- Data: 1968
- Autor: Doris Homann
- Dimensões: 38 cm x 38 cm
- Descrição: Desenho
- Técnica/ Material: Carvão
- Estilo Artístico: Arte Contemporâneo
- Proprietário: Margarete Machado
- Origem: Desconhecido
- Procedência: Feira popular em anexo a “Feira da Praça XV”
- Marcas/Anotações: 37264 21/11
 - Anotação 2: 3833338
 - Anotação 3: *Palavra ilegível*
- Condições de segurança: RUIM – (Condições de segurança precária)
- Observações: Possui *chassi* em madeira, seis (6) cantoneira metálicas e *paspatur*.

Estado de conservação/ análise

Esta etapa consiste em avaliar o estado de conservação da obra a ser restaurada, foram utilizados os parâmetros dispostos no Manual de Elaboração de Projeto para Intervenções em Bens Culturais Móveis e Integrados – versão DEPAM.

Está primeira análise consta informações derivadas de exames organolépticos.

Diagnostico do estado de conservação:

Chassi: O estado geral é bom, apesar das marcas de giz, tintas e sujidades. Não foram detectados danos estruturais;

Paspatur: Apresenta bastante oxidação, marcas de fungos, manchas de água e partes amassadas;

Cantoneiras: Confeccionadas em material metálico. Na superfície do *chassi* constava marcações para oito cantoneiras. Porém, só estavam presentes seis cantoneiras e muito danificas.

Obra: O estado geral da folha é ruim, apresenta rasgos, lacunas e está fixada ao *paspatur* por uma fita tipo *durex*. Apresentando também oxidação em toda sua extensão. Foi notável a presença de dois *band-aid* exercendo função de fita adesiva.

A qualidade do Ar do Centro Urbano do Rio de Janeiro se enquadraria como fator preocupante a preservação da obra em papel com a técnica carvão, somado a isto, a agressão da chuva. Chuva que carrega os poluentes dispensados pelos automóveis, fábricas etc. É notável que houve fricção na superfície da folha, algum material pontudo arranhou e rasgou a papel.

Levanto em consideração o estado das cantoneiras presentes e as faltantes, suponhamos que sua retirada seria para a remoção do vidro de proteção. Sem o vidro a obra ficou exposta diretamente aos fenômenos físicos, químicos e biológicos. Logo, é possível deduzir que o local de armazenagem, não seria um ambiente muito diferenciado ao qual estava exposta, e o transporte até a feira, provavelmente, a colocou em situação de grande perigo estrutural. Outros objetos poderiam entrar em contato com sua superfície e danificá-la de forma irreversível.

Foram adotadas as recomendações do Código de ética, ECCO, 2003, no artigo 9. Emprego de produtos, materiais e procedimentos, que dentro do possível que não impossibilite futuros tratamentos e análise, que sejam reconhecíveis, estáveis e que sejam minimamente “reversíveis”.

Documentação fotográfica/ mapeamento feito com o auxílio do programa de edição de fotografia, *PhotoScape*



Figura 8: Frente da obra, possível notar o escurecimento generalizado da superfície, rasgos, lacunas, amassados e arranhões. Também notável as cantoneiras danificadas e paspatur degradado.

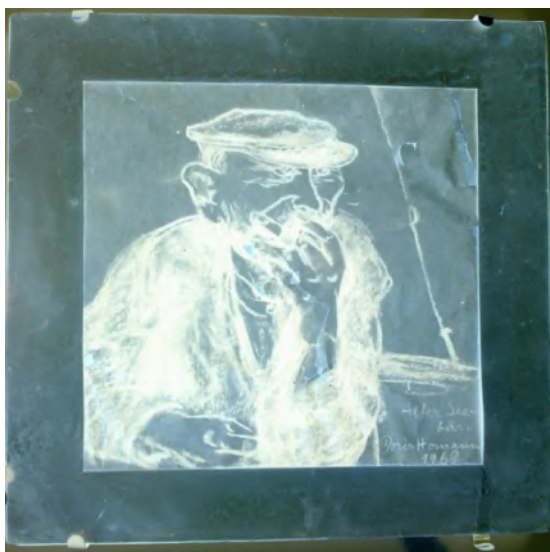


Figura 10: Imagem tratada no programa PhotoScape, em escala de preto e branco.



Figura 9: Verso da Obra, visível marcas de tinta, inscrições a giz, etiqueta e marcas de fita adesiva.



Figura 11: Detalhe do adesivo, verso



Figura 12: Detalhe verso, anotações de giz

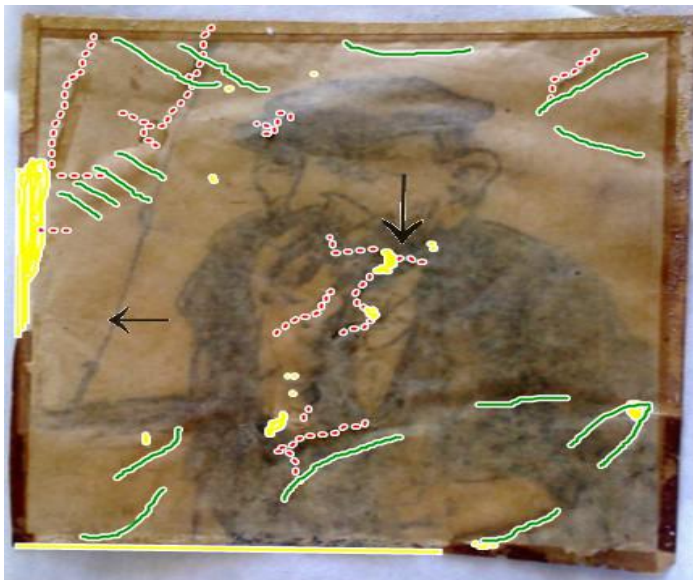


Figura 13: Mapeamento de danos: Vermelho (pontilhado) - os Rasgos; Amarelo (manchas) - as lacunas; Verde (linha) - amassados/ fricção. Além das marcas e das fitas adesivas remanescente. Setas indicando possíveis abrasões.



Figura 14: Imagem do Verso do quadro. Imagem tratada no programa PhotoScape, escala de preto e branco.

Proposta de Tratamento:

Como já citado, a obra foi adquirida em uma Feira de rua e estava exposta a diversas intemperes. Medidas de segurança deveram ser tomadas para a sua estabilização antes das intervenções. A proposta de tratamento irá ser baseada nos princípios da restauração recomendados por Cesari Brandi, na tentativa de reestabelecer a unidade potencial da obra de arte, toda intervenção deverá ser reconhecível, sem impedir futuras intervenções e sempre respeitando a história e os acréscimos do tempo, a estética e a fluidez da obra de arte. Dessa forma aplicamos os preceitos no código de Ética do ECCO:

Respeitar o significado estético, histórico e espiritual e a integridade física dos bens culturais que lhe foram confiados. Ou ainda, O Conservador-restaurador deve ter em consideração todos os aspectos relativos à Conservação Preventiva, antes de desempenhar o tratamento de bens culturais, e deverá limitar o tratamento ao estritamente necessário. (2003)

Tendo em mente esses princípios norteadores, o plano de tratamento foi elaborado de maneira a encontrar o equilíbrio aproximado entre a natureza estética da obra de arte e a trajetória da peça, as marcas do tempo serão preservadas de maneira conciliadora.

- O *Chassi* está em bom estado ser mantido, o adesivo na parte do verso será retirado e a informação será documentada;
- O suporte de ferro que está fixado nas laterais não é adequado, será substituído por um de aço inoxidável;
- As cantoneiras, devido a má conservação (e também por ser material industrial comum), serão substituídas;
- O *Paspatur*, ele está altamente comprometido e não é interessante mantê-lo, será substituído.

Após a retirada dos elementos que não agregam valor a obra, haverá a limpeza mecânica do *Chassi*.

- Limpeza mecânica (com trincha);
- A remoção mecânica dos adesivos;
- Higienização aquosa, com água e álcool 70% aplicado com algodão.

A obra será separada do *Chassi* e do *Paspatur*, cuidadosamente, se houver possibilidade, serão retirados os adesivos da parte do verso da folha e executada a limpeza a seco com trincha macia e pó de borracha nas partes que não contenha desenho. Ocorrera também a desacidificação por flutuação em uma solução alcalina (30 ml) e álcool (70 ml), Devido à fragilidade da Obra e a técnica empregada. É necessário acompanhar essa etapa com atenção e executar testes de solubilidade antes dos banhos. Já a recomposição das partes faltantes, lacunas e extremidades serão recompostas com papel japonês.

Intervenções anteriores

Aparentemente houve uma intervenção anterior mal executada, os rasgos presentes na folha foram unidos por um tipo de fita adesiva que posteriormente além de não se mostrar eficiente, o adesivo da fita penetrou no papel deixando manchas. Também foi utilizado um *band-aid* como forma de fixar o rasgo.

Essas intervenções serão removidas, mas provavelmente as manchas originárias do adesivo não poderão ser removidas completamente.

Intervenção realizada

Para executar os procedimentos utilizou-se EPIs.

Após o registro fotográfico, iniciou-se o tratamento da obra partindo do *Chassi*

- As cantoneiras foram retiradas utilizando chave de fenda;
- A obra e o *Paspatur* foram reservados em outra mesa sobre papel neutro;
- Virando-se o *Chassi*, o suporte do quadro foi retirado e reservado para que futuramente fossem retiradas as medidas e providenciado outro suporte em material inoxidável;



Figura 15: Imagem frente moldura, antes da retirada das cantoneiras.

- Na parte reversa houve limpeza com trincha macia;
- Após o registro fotográfico e as transcrições das anotações, iniciou-se a remoção dos adesivos de forma mecânica e apenas em algumas partes solubilizando (álcool 70% + água deionizada) pequenas regiões de modo a facilitar a remoção da cola;

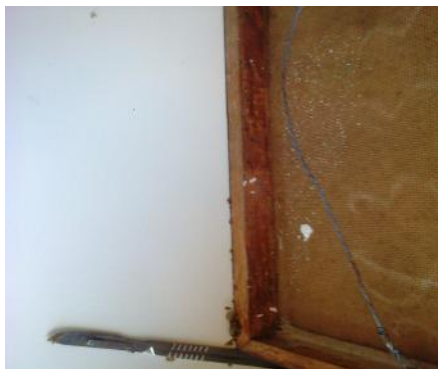


Figura 17: Verso, remoção mecânica da fita adesiva



Figura 16: Verso, remoção aquosa da fita adesiva

- Houve a higienização mecânica na parte da frente do *Chassi*;
- Finalizando com verniz Goma Laca para proteger a madeira;
- Foram providenciadas outras cantoneiras em uma loja no Centro do Rio de Janeiro, ocorrendo o mesmo com o *Paspatur*. Posteriormente será adquirido um vidro antirreflexo nas medidas 38 cm x 38 cm para repor a moldura.

O tratamento da Obra

Metodologia

Após a etapa de investigação, os levantamentos de ordem descritiva e contextualização da mesma. Se obteve material teórico suficiente para estabelecer a metodologia de intervenção. A conclusão foi que a peça será tratada e estabilizada de modo a não corromper a sua fruição e alinhamento histórico, ou seja, as marcas do tempo – as que não ofereçam riscos a peça – serão mantidas, não haverá reintegração pictórica e nem nivelamento da superfície. Não que essas ações não poderiam ser justificadas, só que de acordo com as reflexões expostas no presente estudo, elas não se mostram necessárias.

Se poderia parecer mais difícil demonstrar a necessidade de acautelar-se em relação à futura fruição da obra de arte, unicamente conservar o estado em que se encontra, as outras duas diretivas de indagação relacionadas com o estado de constância da matéria as condições a assegurar para uma boa conservação não necessitam de uma exemplificação preliminar, pelo fato de serem confiadas não mais a uma apreciação que exija uma particular sensibilidade artística e histórica, mas levantamentos práticos e a deduções científicas que se colocam por si só um campo que, por ser mais objetivo, resulta menos discutível. (BRANDI, p. 109, 2002)

Intervenção

Durante a retirada da Obra do *Chassi* foi detectado que o desenho estava unido ao *Paspatur* por fitas adesivas oxidadas:



Figura 18: Verso da obra, possível notar que a obra estava colada ao paspatur por fita adesiva

- Iniciou-se a separação do *Paspatur* e da Obra com um bisturi e espátulas, em sua maior parte mecanicamente, porém, contou também com a solubilização de algumas regiões com água deionizada;



Figura 19: Verso, depois da retirada das fitas adesivas que serviam de apoio os rasgos existentes e a separação do paspatur

- Na parte da frente houve limpeza mecânica com trincha macia em toda superficial e com pó de borracha nas áreas que não possuíam desenhos;



Figura 20: Frente pós limpeza mecânica, notável as perdas e marcas dos resquícios dos adesivos das fitas

Após a limpeza do desenho, a próxima etapa foi a desacidificação do papel, para este processo foi necessário:

Três bacias de 50 cm x 50 cm

Água deionizada

Álcool 70%

Solução Alcalina*

Papel mata-borrão

Corte de nylon de 50 cm x 50 cm

Fogão para aquecer a água

Pia

Panelas

Estantes para secar a folha

Mesa grande para comportar as 3 bacias

Os materiais foram dispostos de maneira lógica, as bacias emparelhadas sobre uma mesa próxima a pia e ao fogão, todos os obstáculos foram retirados do percurso que seria percorrido com os banhos. Foram realizados testes de solubilidades locais com *swab*, não detectando desprendimentos, prosseguiu ao banho por flutuação

Banho de desacidificação

1º Banho

- Água pré aquecida sem ultrapassar 45°;
- A obra foi colocada sob o nylon, e deposita cuidadosamente na bacia;
- Apenas a parte do verso da obra ficou em contato com a água;
- O banho durou cerca de 3 minutos. Após esse tempo, a obra foi retirada de modo a deixar escorrer um pouco da água.

2ª Banho

- A segunda bacia estava com água fria, repetindo procedimento anterior. Deposita-se a obra (aparada pelo nylon) de modo a não deixar a água do recipiente subir a superfície da folha.
- Permaneceu por 2 minutos. Repetindo o procedimento, pega-se por uma das extremidades e levanta a obra devagar e deixa escorrer o excesso de água.

3º Banho

- O banho da terceira bacia foi preparado com água deionizada e solução alcalina diluída em água destilada. O pH do banho foi de 7,5;
- A obra foi colocada novamente sem permitir que a solução alcançasse a parte da frente da gravura;
- Duração de 3 minutos.
- Ao término desse procedimento, a obra foi depositada em uma estante para secar sob papel mata-borrão.

Composição do 3º banho 70 ml álcool + 30 ml solução alcalina

Composição da solução alcalina:

4,6 g carbonato de cálcio

2,5 g hidróxido de cálcio

2 l de água deionizada

Mistura a solução por alguns minutos e deixei descansar por cerca de 48 horas.



Figura 21: Frente, descansando ainda molhada, pós banho.



Figura 22: Frente, obra seca pós banho

Reparos

Após os banhos, a gravura foi preparada para os reparos. Optou-se por executar reparos pontuais, apenas onde havia lacunas e rasgos. Foram utilizados os seguintes materiais:

Papel vegetal;

Lápis e régua;

Agulha;
Papel Japonês Lens Tissue 9 g;
Papel mata-borrão 250 g/m²;
Vidro;
Pesos;
Nylon;
Espatulas Lecron (aço cirúrgico) e Espatula terflon;
Lupa inter magnifying, lupa conta fio 5 cm, lupa de bancada;
CMC Metil;
Trincha macia, pincel pelo de marta n° 5, 8, 10. 22;
Mesa;
Secadora;

A obra foi colocada sob o papel vegetal para copiar as lacunas, recorta-se o papel vegetal e decalca no papel japonês. O papel japonês não pode ser cortado, precisa ser “desfiado” de modo a obter um corte irregular das fibras. Para localizar o sentido da fibra basta colocá-lo contra a luz.

Procedimento:

Os recordes do papel japonês são colocados sob uma placa de vidro e umedecido suavemente com um pincel e desfiando com uma agulha as suas extremidades;

Voltando a obra, na parte do verso, umedece com água deionizada os limites do rasgo – para que o papel “assente”. Coloca-se o pedaço correspondendo do papel japonês, preparado anteriormente, e deposita com um pincel a CMC Metil. E com a espátula vai retirando os vincos.

Da mesma maneira o processo é repetido em toda a borda da obra, utilizando-se tiras de cerca de 2 cm de espessura para que não sobreponha a obra, apenas na região fragilizada.



Figura 24: Verso, reforço das bordas com papel japonês e CMC



Figura 23: Frente, reforço das bordas

Coloca-se um papel mata-borrão e esperou por cerca de 2 horas, até a secagem. Virou-se a obra e borrifou água deionizada em toda a superfície. Apoiando um vidro 50 cm x 50 cm sob a obra e pesos em cima do vidro para planificar a folha. Ação durou 3 horas.



Figura 25: Planificação com vidro e pesos de papel

Posteriormente houve a montagem da obra, recolocado o suporte para a parede na parte reversa do *Chassi*; A Obra recebeu *paspartur* novo; Fixou-se as novas cantoneiras; Não foi possível providenciar um vidro para a proteção do quadro.



Figura 26: Obra finalizada

Recomendação de Manutenção:

É recomendável que o vidro para a proteção seja antirreflexo de modo a não interferir na leitura da obra. O suporte que sustentará o quadro na parede também deverá ser substituído futuramente, pois, não é do material adequado. O quadro devera ser acondicionado em um ambiente arejado e sem receber incidência de luz direta.

Considerações

A intervenção executada levou em consideração preceitos éticos, técnicos, históricos e culturais. Foram adotados procedimentos pouco invasivos respeitando a materialidade da obra e as marcas do tempo. De modo a preservar a autenticidade histórica da obra. Alguns materiais julgados incompatíveis com o “bem-estar” da obra, foram substituídos pois os mesmos estavam danificados estruturalmente e/ou esteticamente corrompidos, desda maneira, foram substituídos por materiais de qualidade indicada e estaticamente semelhantes (cor e aspecto).

Também empregados materiais minimamente reversíveis, prezando pela estabilização da Obra e valorização da sua trajetória. De modo a recompor a função social da mesma sem apagar totalmente a passagem do tempo.

ANEXO A – SOLICITAÇÃO PARA A REALIZAÇÃO DA EXPOSIÇÃO POST MORTEM, EM 1978 DE DORIS HOMANN.

Fabrizio Napolitani Junior
Posse. 5º Distrito de Petropolis
Estado do Rio de Janeiro
Tel: para recados: 02.42 - 57 23 80 (Almir ou Nelinha.)

Sr. Diretor, Museu Nacional de Belas Artes,
pela presente, venho solicitar a realização de uma exposição
em 1978 de Doris Homann . Todo Material de informação da pinta já se en-
contra neste Museu.

Respeitosamente *Fabrizio Napolitani Junior*
Fabrizio Napolitani Junior
(neto da referida pintora)

*a' Sr. Margarida,
para opinar
13-10-77
F.N.*